

# MONOGRÁFICO

---

## EL 'ARTE NUEVO' DE LOPE Y LA PRECEPTIVA DRAMÁTICA DEL SIGLO DE ORO: TEORÍA Y PRÁCTICA

---

EDITORES

---

J. ENRIQUE DUARTE

---

CARLOS MATA INDURÁIN

---

---

# RILCE

---



Universidad  
de Navarra

---

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

---

2011 / 27.1 / ENERO-JUNIO

---

# RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA  
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1969 / ISSN: 0213-2370  
2011 / VOLUMEN 27.1

<b>Presentación</b>	7-8
<b>Ignacio ARELLANO</b> Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro	9-34
<b>José María Díez BORQUE</b> Lope y sus públicos: estrategias para el éxito	35-54
<b>Teresa FERRER VALLS</b> Preceptiva y práctica teatral: <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> , una tragedia palatina de Lope de Vega	55-76
<b>Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS</b> Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega	77-102
<b>Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO</b> El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , texto indecible	103-18
<b>Carlos MATA INDURÁIN</b> Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el <i>Arte nuevo</i> al fondo	119-43
<b>Joan OLEZA</b> De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego	144-60
<b>César OLIVA</b> El arte de Lope en la escena española del siglo xx	161-73
<b>Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ</b> Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	174-90
<b>Javier RUBIERA</b> <i>Arte nuevo</i> , 240-45. Lope contra Lope	191-203
<b>Enrique RULL</b> Lope de Vega y la transposición de los mitos: <i>La bella Aurora</i>	204-15

<b>Guillermo SERÉS</b> “El uso de España no admite las rústicas <i>Bucólicas</i> de Teócrito”: la <i>Trecena parte de comedias</i> y el <i>Arte nuevo</i>	216-43
<b>Frédéric SERRALTA</b> ¿Un arte nuevo de deshacer comedias? Sobre algunos <i>autocomentarios</i> en el teatro de Lope	244-56
<b>Kurt SPANG</b> El <i>Arte nuevo</i> y la <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> : los manifiestos dramatúrgicos de Lope y de Lessing	257-66
<b>Ana SUÁREZ MIRAMÓN</b> Función de la pintura y la mitología en <i>La quinta de Florencia</i>	267-80
SUMARIO ANALÍTICO / ANALITYCAL SUMMARY	281-93
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	295
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	297

# Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro

IGNACIO ARELLANO

GRISO

Universidad de Navarra

31009 Pamplona

iarellano@unav.es

RECIBIDO: DICIEMBRE DE 2009

ACEPTADO: ABRIL DE 2010

Mucho se ha escrito sobre uno de los más famosos pasajes del *Arte nuevo* de Lope, sin que a mi juicio se hayan explorado todas sus dimensiones. Ni yo lo voy a intentar en esta ocasión, en la que solo me planteo algunas reflexiones provisionales necesitadas de mayor indagación para confirmar o rechazar mi planteamiento.

Me refiero a los versos 174-80 (cito por la edición de Rozas):

Lo trágico y lo cómico mezclado  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho:  
buen ejemplo nos da naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza.

Mezcla que evoca más adelante, en los versos 190-92, cuando defiende la libertad del tiempo frente a la rigurosa autoridad de Aristóteles, pues ya se perdió a este el respeto “cuando mezclamos la sentencia trágica/a la humildad de la bajeza cómica”.

Parece que Lope recoge aquí una práctica evidente en el escenario auri-secular, donde se mezclan elementos trágicos y cómicos, dando lugar a la llamada “tragicomedia”, y provocando diversas posturas entre los preceptistas de la época. Algunos aceptan esta mezcla y la elogian como expresión de la libertad del creador para adaptarse a gustos y costumbres cambiantes. No todos parecen, sin embargo, tener muy claro en qué consiste la mezcla que ponderan. La definición que hace Boyl (181), por ejemplo, de la “tragicomedia” es cuando menos curiosa, y describe exactamente lo opuesto de lo que sucede en alguna pieza que el mismo Lope califica de tragicomedia, como es *El caballero de Olmedo*:

La tragicomedia es  
un principio cuya tela  
aunque para en alegrías  
en mortal desdicha empieza.

El P. José Alcázar, por el contrario,<sup>1</sup> quien apunta que la comedia enseña “a mezclar las cosas burlescas con las graves y las de chanza con las serias” (329), distingue la comedia de la tragicomedia (o comedia trágica) por tener la primera final feliz y la segunda infeliz.

Para Barreda, en su *Inventiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* aunque Aristóteles considera que la tragedia y la comedia han de ser diferentes y no mezcladas, las modernas, que representan más fielmente lo que sucede en la realidad, son perfectísimas al mezclar pasos alegres y tristes. Pero más adelante no es capaz de distinguir esta mezcla tragicómica de la tragedia: “Más bien lograda está hoy la tragedia, o sea tragicomedia o tragedia, que eso es disputar sobre el nombre” (221). Parece sugerir, pues, que la tragedia tiene dos modalidades posibles que no se diferencian gran cosa, de modo que se les puede aplicar sin más el nombre de tragedia o de tragicomedia, si se prefiere este, aunque seguirá siendo tragedia la tal obra.

Los enemigos de la mezcla perciben su realidad –si no existieran motivos no la atacarían–, pero la consideran artísticamente defectuosa, problemática o superflua.

Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético*, defiende las mudanzas que traen los tiempos, pero recomienda sin embargo no introducir donaires entre las cosas que prometen veras “aunque dellos/se agrade el pueblo” (147), y señala que “El cómico no puede usar de cosa/de que el trágico usó” (149).

Los juicios de Cascales son los más citados como ejemplo de rechazo, aunque bien examinado el asunto no es tan rígido ni va tan descaminado como se suele decir –volveré sobre esto–. Para Cascales –por boca de los dialogantes de sus *Tablas poéticas*– las piezas que se representan en su tiempo y que llevan pesadumbres, agravios, desafíos y muertes, mezclando todo tipo de materiales, “no son comedias ni sombra dellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesía. Ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría” (196). No han de llamarse tragicomedias, ni comedias dobles (las que llevan mezcla de personajes ilustres y humildes, sujeto cómico y finalidad risible); como mucho podrían llamarse tragedias dobles “ya que el cuerpo de toda la fábula es trágico y para en felicidad” (197). La tragedia doble, que algunos llaman tragicomedia, es mala tragedia “porque la poesía escénica no abraza más que a la tragedia y comedia”. Aquellas obras que tienen acción en parte trágica y en parte cómica no se pueden llamar, en suma, tragicomedias, porque “no hay en el mundo tragicomedia”, ya que los fines de la tragedia y la comedia son contrarios: “el trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa” (198-200). Las mezclas al uso son hechas contra razón, contra naturaleza y contra el arte.

En la epístola “Al maestro Pedro González de Sepúlveda” retoma Cascales (232-33) la doctrina de las *Tablas poéticas*, y sigue negándose a admitir el término de tragicomedia, aunque vuelve a aceptar diversos tipos de mezclas que llamará, más o menos a disgusto, comedias dobles, tragedias dobles, etc. Si Cascales reconoce estas mezclas, ¿por qué negarse a llamarlas tragicomedias? Me parece obvio que el preceptista (a) no ve la necesidad de usar un nuevo nombre para un modelo de obra que con distintos matices ya existía, y (b) no desea ayudar al éxito de un modelo que no le place propiciando terminologías que impulsen nuevas mezclas desproporcionadas y cada vez, según su opinión, menos legitimadas artísticamente.

Los críticos modernos, dado el éxito de la fórmula lopiana, no se plantean generalmente polémica alguna, sino que aceptan directamente la mezcla tragicómica como novedad triunfante, expresión de libertad creadora frente a Aristóteles,<sup>2</sup> vital imitación de la naturaleza, etc. Se podría decir que la inmensa mayoría de los modernos reproducen, *mutatis mutandis*, las proclamaciones de Ricardo de Turia y Tirso de Molina. El primero, en su *Apologético de las comedias españolas*, defiende las comedias de su tiempo afirmando que no les convienen las normas clásicas, ya que son otra cosa nueva:

ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragi-comedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando deste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmisericordia, y de aquel el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes [...] incluye en sí la mezcla de cosas tan distintas y varias y la unión dellas no en forma de composición (como algunos han pensado) sino de mixtura [...] porque en lo mixto las partes pierden su forma y hacen una tercer materia muy diferente y en lo compuesto cada parte se conserva ella misma como antes era [...] y lo que nace de esta composición no es un tercero alterado debajo de diferente forma, pero son dos cuerpos que trocándose no se compadecen entre sí... (176-81)

Tirso de Molina, a través de uno de los personajes de los *Cigarrales de Toledo*, utiliza la metáfora de las frutas híbridas y de los injertos: si se producen en la naturaleza frutos nuevos,

¿qué mucho que la comedia [...] varíe las leyes de sus antepasados y injeriera industriosamente lo trágico con lo cómico sacando una mezcla apacible destos dos encontrados poemas, y que participando de entrambos, introduzca ya personas graves como la una y ya jocosas y ridículas como la otra? (210-11)

Pero el entusiasmo de uno y otro no ocultan las serias debilidades de sus afirmaciones, por más que hayan convencido a la crítica posterior. Turia no demuestra nada y aunque menciona mezcla de acción grave y negocio particular, terror y risa... en realidad parece pensar solamente en la mezcla de personajes ilustres y humildes, única que le sirve a modo de conclusión de su alegato. Tirso utiliza una metáfora –técnica siempre peligrosa– y de nuevo se limita a precisar el detalle de la mezcla de personas graves y jocosas. Semejante mezcla no es radicalmente nueva: para considerar a la “tragicomedia” mixtura en el sentido que da Ricardo de Turia a este término, o un verdadero híbrido –según Tirso–, debería haber algo más complejo que no especifican los apologistas.

Sus argumentos, sin embargo, parecen satisfacer en general a los estudiosos modernos, deseosos de apartarse de los clasicistas pedantes, y prontos a subrayar la novedad, originalidad o importancia de una mezcla genérica evi-

dente, la cual no supieron comprender eruditos obtusos como Cascales, a diferencia de otros preceptistas más abiertos al signo de los tiempos.

Porqueras Mayo, por ejemplo, considera que la preceptiva dramática del Siglo de Oro –exceptuando a Cascales y algunos parecidos– amplía “con gran rigor de pensamiento la mezcla de acontecimientos tristes y alegres para crear una teoría de nuevo cuño sobre la tragicomedia” y cree que el “feroz ataque a la tragicomedia” que desarrolla Cascales tiene sobre todo “un cariz pedantesco de filólogo” con “ínfulas de dómine” (*Preceptiva* 22, 32 y 37).<sup>3</sup> La labor creativa, prosigue, “con sus sacudidas vitales crea el movimiento de vaivén que oscila entre la tragedia y la comedia para crear por síntesis una nueva criatura de arte: la tragicomedia”. Esta nueva criatura de arte es para Sánchez Escribano “una de las grandes contribuciones del teatro español a la estructura del teatro moderno” (*Preceptiva* 51).

Juana de José Prades (120-22) señala que la “tragicomedia” ya existía, pero que “lo que sí es novedad, en cambio, es la mezcla *sui generis* de elementos trágicos y cómicos propia de los dramaturgos españoles de la comedia nueva”, celebra el nacimiento de este nuevo género dramático y no se olvida de echar otra piedra a Cascales, “uno de los críticos más obstinados en el criterio de perpetuar la pureza de los géneros y de los más incapaces en comprender el nuevo teatro”. No precisa, sin embargo, con claridad, en qué consiste esa “mezcla *sui generis*”, ni se puede deducir del resto de sus comentarios, ni de su dudoso juicio sobre *La Celestina*:

Si en *La Celestina*, por ejemplo, intentásemos la separación de los elementos trágicos y cómicos –prescindiendo de su procedencia histórico-literaria– lo conseguiríamos –hasta un cierto punto– con mayor facilidad que en una comedia o en un drama secentistas, donde la mezcla de dichos elementos ha pasado ya a ser una integración, un cuerpo dramático homogéneo. (122)

Pero ¿cómo sabemos que eso es así? Afirmar que la mezcla se produce de manera armónica, con instinto dramático que responde a una fórmula de arte nacida de la observación de la vida misma, no deja de ser un ejercicio de retórica imprecisa y de poco valor crítico.

No mucho más clarificadora es la apelación a la supuesta simplicidad del alma clásica y la complejidad de la mente moderna, que según Menéndez Pidal explicaría esta mezcla de la tragicomedia.<sup>4</sup>



Se pueden espigar muchas otras opiniones en esta vía de ponderación de la tragicomedia como algo nuevo, natural, vital, coherente, casi como ecos de Turia y Tirso. Ruiz Ramón<sup>5</sup> relaciona el nuevo género de la tragicomedia con la pluralidad vital y la concepción centáurica del mundo: “La forma dramática propia de esa bifronte concepción del vivir humano no es por tanto el poema puro, tragedia o comedia, sino el poema mixto”. Alberto Navarro, a vueltas de una acumulación retórica bastante confusa a propósito de Calderón, viene a decir algo semejante:

Base y fundamento de lo trágico en Calderón son de un lado la esencial fusión en él y en su teatro de lo cómico, cotidiano y popular, con lo trágico, poético y elevado, y del otro el sentimiento a la vez trágico y esperanzador de la vida como lucha concertada. (24)

Juan Manuel Rozas advierte que “la comedia lopista es tragicómica en varios planos” (78-79) y citando con aprobación a Ricardo de Turia afirma excesivamente que este “desmenuza con toda tranquilidad los elementos que componen el mixto” (81-82) –ya que Turia poco de útil dice al respecto–.

Newels comenta igualmente el texto de Ricardo de Turia y proclama que la tragicomedia española es un nuevo género (145). Álvarez Sellers (388) sigue por esta misma senda turiana, y parafraseando a Morby<sup>6</sup> distingue en Lope la tragicomedia (cuando se produce mixtura) y la tragedia (cuando se produce mezcla). Es decir, que cuando hay simple mezcla la fórmula trágica quedaría en sustancia más pura, con algunas impurezas cómicas superpuestas que no borran la calidad de tragedia.

En cualquier caso se advierte una notable tendencia a ponderar la mezcla o mixtura tragicómica, pero sin argumentos ni precisiones mayores, y sin (de)mostrar en qué consiste exactamente, dándola por evidente e inmediatamente percible sin más indagación, o haciendo distinciones poco elaboradas como las que acabo de apuntar de Álvarez Sellers y Morby, según el tipo de inserción y la proporción de esa mezcla, pista que podría ser útil perseguir algo más.

Ninguna de las afirmaciones que hasta ahora he venido citando es apodíctica; ninguna es evidente por sí misma y merece la pena examinar el asunto algo más de cerca.

Llama la atención que en los pocos casos en que se desciende a algún detalle sobre la mezcla tragicómica apenas alcanzan a mencionar los preceptistas la mezcla de personajes y de estilos, pero no se plantea, por ejemplo, que un

personaje ilustre sea agente cómico: este tipo de mezclas de elementos (personaje grave con función risible) no se contempla en las preceptivas, aunque se da en la práctica de la comedia burlesca y de disparates.<sup>7</sup> Y cuando Turia –a decir de Rozas– “desmenuza” la mezcla de elementos, su descripción no se ajusta a la realidad: por más que lo afirme, nunca se produce una mezcla en el nivel global de la fábula de asunto grave con negocio particular, ni nunca una pieza persigue –insisto, en su estructura global– despertar a la vez el terror y la compasión y la risa. Los elementos episódicos son otra cosa y volveré sobre ello. Al resumir la famosa mixtura vuelve Turia a centrarse en la consabida asociación de personajes de distintos estratos.

No se toman en cuenta las múltiples posibilidades de combinación, como si lo cómico y lo trágico –o la comedia y la tragedia– fueran objetos simples capaces de mezclarse de una manera igualmente simple. Ha llegado el momento, antes de seguir adelante, de preguntarse con más meticulosidad qué significa exactamente mezclar la tragedia con la comedia.

La primera dificultad estriba en que la tragedia y la comedia, en efecto, no se definen como objetos simples, sino como compuestos de rasgos: es decir, se caracterizan por acumulación de requisitos. Basta revisar las definiciones de los preceptistas.<sup>8</sup> Para evitar excesivo fárrago aduciré solo el resumen que hace un personaje de López Pinciano en siete puntos (98),<sup>9</sup> además de otros muchos que no recuerda en ese momento:

- 1) La tragedia ha de tener personas graves y la comedia comunes.
- 2) La tragedia tiene grandes temores llenos de peligro y la comedia no.
- 3) La tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia no.
- 4) En la tragedia hay quietos principios y turbados fines; en la comedia al contrario.
- 5) En la tragedia se enseña la vida que se debe huir y en la comedia la que se debe seguir.
- 6) La tragedia se funda en la historia y la comedia es toda fábula.
- 7) La tragedia quiere y demanda estilo alto y la comedia bajo.

Si la tragedia y la comedia se definen con sendos esquemas acumulativos y antitéticos de rasgos discretos que se pueden combinar en distinta medida,<sup>10</sup> habrá distintas posibilidades de mezcla según qué elementos de un esquema se inserten en el otro. Nótese que en las mezclas posibles no todos los elementos funcionan igual a la hora de producir una hipotética tragicomedia: por ejemplo, si

insertamos grandes personajes en un esquema cómico tenemos una comedia burlesca o una palatina; si insertamos un plebeyo como protagonista en un esquema trágico podríamos considerar el resultado una tragicomedia –género que aún debemos precisar–; si se aplica un estilo bajo a un alto personaje protagonista de tragedia, como sucede con Nerón en *Roma abrasada* de Lope, lo que tenemos es una tragedia con un protagonista loco. Añadir al esquema trágico un final feliz, habitualmente reservado a la comedia, produce una tragedia *a lieto fine*, llámese tragicomedia o tragedia doble como propone Cascales...

Es importante insistir en que no todos los elementos aducidos como definidores de la comedia o la tragedia son de igual categoría. Fundamentalmente hay dos clases de rasgos: los esenciales y los secundarios, como bien argumenta Antonio López de Vega en su *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (276). La mezcla de secundarios no desvirtúa el modelo que los recibe.

Es evidente que elementos como los coros, nuncios y sombras que Lope elimina en su tragedia a la española de *El castigo sin venganza*,<sup>11</sup> no son imprescindibles para la tragedia. Tampoco son fundamentales los niveles sociales de personajes ni el tipo de final, ni la sucesión de mudanzas y peripecias de diversa índole. En realidad solo hay un rasgo esencial que separa a la tragedia de la comedia: según el Pinciano, “en la verdad lo ridículo era solo lo que totalmente distinguía un poema del otro”, lo cual enseña la repugnancia y contrariedad que la comedia tiene con la tragedia (*Preceptiva* 102 y 97); o en palabras de Polo de Medina: “La materia trágica nos ha de dar una acción que de ella nos mueve a misericordia y la materia cómica nos ha de dar una acción cuyo fin sea risa” (*Academias del jardín*, en *Preceptiva* 252).

Desde este punto de vista se hace clara la separación radical de tragedia y comedia. No iba tan errado Cascales:

El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa. El trágico busca casos terríficos para conseguir su fin; el cómico trata acontecimientos ridículos ¿cómo queréis concertar estos Heráclitos y Demócritos? (*Preceptiva* 200)

Si estos géneros persiguen fines opuestos ¿cómo se van a sintetizar en armonía artística? En términos más modernos Marc Vitse examina la distinción de ambos, introduciendo el efecto en el espectador, y concluye en que en la tragedia el oyente compadece, siente la angustia; en la comedia hay una especie de anestesia afectiva, un distanciamiento. La perspectiva global (no los aspec-

tos episódicos y secundarios), el riesgo trágico, la discontinuidad tragedia/comedia, la asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el horizonte de expectativas: estas serían las marcas genéricas (Vitse 1988, 308 y ver también 1983a). ¿Niega esto la fusión de tragedia y comedia para engendrar la tragicomedia como mixtura novedosa, género nuevo que se regiría por sus propias reglas? A mi juicio eso es precisamente lo que sucede. No niega la mezcla. Niega la mixtura.

Dada la estricta separación de fines, esto es, la estricta separación de los elementos esenciales que caracterizan cada uno de los dos modelos, separación que sigue vigente, se comprende que la presencia de elementos cómicos mezclados pueda parecer más escandalosa de lo que en realidad es a algunos preceptistas más rigurosos. Escribe Newels:

Solamente teniendo presente este clima de estricta separación y ordenación de los géneros se aprecia el carácter particular de la comedia española, que según el punto de vista que se adopte, aparece como fenómeno reaccionario o revolucionario. (44)

Pero no es ni uno ni otro. Se produce una alteración de las proporciones, una inserción, más sistemática que en el teatro precedente o en el clásico, de los elementos de un modelo en su opuesto, suficiente para responder al gusto del público y de la época, y también para irritar a los preceptistas más severos, pero no para romper la incompatibilidad de la compasión trágica y la risibilidad cómica.

Si estoy en lo cierto, los elementos cómicos insertos en el esquema trágico serán siempre secundarios, marginales, o vaciados de su función original. Intentaré ejemplificar esta hipótesis con algunos someros exámenes de unas pocas obras, que sería necesario ampliar y profundizar.

Al plantearse la mezcla/mixtura hay dos posibilidades básicas que responden a mecanismos muy diferentes, en nada simétricos:

1) Inserción de elementos ‘trágicos’ en un esquema de ‘comedia cómica’. En realidad esta mezcla no es posible como tal, ya que, como explica el Pinciano, no hay elementos trágicos en una estructura globalmente cómica. En la *Filosofía antigua poética*, tras preguntar uno de sus dialogantes si en la comedia los “temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír”, explica otro:

la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes, y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo.

De esto se desprende, como señala Vítse, que “el principio clasificador no reside en la materia de las acciones representadas, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público” (1983a, 16). También Mártir Rizo había escrito:

no es maravilla que la peripecia y agnición en la tragedia hagan nacer o resultar el terror y la misericordia, y en la comedia hagan que proceda la risa, porque la peripecia y agnición son semejantes al camaleón, que puesto sobre paños de diferentes colores muda también de color. (234)<sup>12</sup>

Dicho de otro modo: la comedia risible nunca es tragicomedia porque no admite propiamente dimensiones trágicas.

En este sentido es significativo un caso como el de *Las ferias de Madrid* de Lope; aunque ha parecido extraño y escandaloso a muchos críticos,<sup>13</sup> no lo es tanto si se tienen en cuenta las indicaciones del Pinciano o Mártir Rizo: es erróneo juzgar el tratamiento de la honra en *Las ferias de Madrid* y la muerte de Patricio –por una herida en la nalga– desde una perspectiva trágica. Esta perspectiva falseadora afecta a todas las lecturas tragedizantes de las comedias cómicas, de las que me he ocupado en otro lugar con argumentos que no repetiré aquí (Arellano 1990). En las comedias de capa y espada, por ejemplo, sometidas a menudo a estas lecturas tragedizantes, o no hay riesgo trágico, o las muertes son meros mecanismos del enredo. No es cierto lo que afirma Friedman:

Es típico en las comedias de capa y espada que por poco lo cómico termine en tragedia, debido al riesgo de perder la honra de un individuo o de una familia; precisamente por eso se clasifican como tragicomedias. (86)

Ni una comedia de capa y espada puede acabar en tragedia nunca –el esquema global prohíbe el riesgo trágico– ni nunca se califica en el Siglo de Oro ninguna comedia de capa y espada como tragicomedia.<sup>14</sup>

2) La segunda posibilidad es insertar elementos cómicos en un esquema globalmente trágico (es decir, caracterizado por el objetivo de provocar miedo y compasión, con riesgo trágico, etc.). Esta mezcla es la que pudiera dar lugar a la llamada tragicomedia, tragedia a la española, comedia trágica u otras denominaciones que apuntasen a la mezcla/mixtura que venimos considerando.

En este caso se abren a su vez varias posibilidades que ejemplificaré enseguida:

2.a) mezcla simple de elementos cómicos, generalmente por responder a las expectativas del público;

2.b) otros tipos de inserciones más complejas.

Nótese que en la tragedia es el gracioso quien asume la especialización risible; es el único agente de la comicidad, lo que de algún modo lo sitúa al margen del resto, segregado de los demás. La comicidad no se difunde por el esquema global ni afecta a otros personajes. Su restricción al gracioso confiere a este, dígame lo que se diga sobre su importancia, una posición subalterna y a menudo irrelevante.

Resulta significativo que en su comentario de una serie de tragedias áureas Álvarez Sellers (431 y ss.) apenas repare en aspectos cómicos ni en los personajes del donaire. En la única referencia funcional a Batín de *El castigo sin venganza* lo compara con el coro griego, y sobre Pasquín de *La cisma de Ingalaterra* señala que era hombre docto y con juicio antes de tomar el papel de bufón, lo cual permite compararlo con el Juanete de *El pintor de su deshonra*... De Tello de *El caballero de Olmedo* apunta que “el gracioso acaba, en la tragedia, implicándose en el conflicto”... O sea, que las escasas menciones de los graciosos –reveladoras de su marginación dramática– se dedican a subrayar aspectos serios de los mismos, a pesar de lo cual concluye aceptando la importancia de su papel, la lucidez y la capacidad única de apreciar la veracidad de lo sucedido (Álvarez Sellers 880), juicios que en modo alguno se desprenden de los análisis previos.

He estudiado la marginación del gracioso calderoniano en otro lugar, del que adapto ahora algunos datos que me hacen al caso, remitiendo para más detalles a ese trabajo anterior.<sup>15</sup>

El gracioso es el eterno expulsado de la acción trágica, aunque no por ello carece de finalidades dramáticas. Dos justificaciones principales se me ocurren para su presencia en las tragedias: la primera obedece a las expectativas del público popular,<sup>16</sup> que reclama al gracioso aunque la trama de la obra no sea pro-

picia a sus chistes. Se trata de graciosos ajenos a la estructura de la pieza dramática pero con funciones de captación del espectador.

La segunda es la utilización “trágica” del gracioso, según modos de inserción que exploran la peculiar expresividad nacida precisamente de la patética impotencia de semejante personaje enfrentado a un mundo que le supera.

Persio, de *La gran Cenobia*,<sup>17</sup> es un caso evidente de gracioso superfluo o marginal, cuya presencia parece obedecer sobre todo a la convención y a las expectativas del público, pero que carece de verdadera integración dramática. Podría ser suprimido sin perjuicio de la unidad de acción ni del desarrollo de la trama.

Algunos detalles confirman esta valoración. Persio, por ejemplo, pronuncia apenas un 3% de los versos de la comedia. Pero la cifra no es lo más significativo. En realidad actúa “de incógnito”, haciéndose pasar por un valeroso soldado llamado Andronio, muerto en batalla. Parte de sus intervenciones, despojadas de gracia, las hace como mensajero o ayudante de la reina, en su papel de Andronio. Las intervenciones graciosas se colocan en un territorio marginal. Podemos reparar en los dos pasajes mayores en este sentido, los dos cuentecillos del gigante que se come la uva en la que se ha refugiado Persio, y el del ciprés doblado como un arco que lo arroja por encima de una muralla.

Los dos relatos obedecen a la fórmula de las grandes mentiras disparatadas (un subgénero de los disparates). En el primer caso la reina ignora completamente el cuento: no hace ninguna observación ni parece haberlo oído. Técnicamente es un cuentecillo narrado “aparte”. El segundo solo merece una observación de la reina, que lo interpreta como una modestia del soldado que inventa una explicación literaria para no alardear de su valor. En sus actuaciones de gracioso no se relaciona con los otros personajes. La mayoría son apartes dirigidos al público. Y su calidad marginal se confirma en otros aspectos de su presencia escénica: solamente aparece en episodios aislados del primero y segundo acto, desapareciendo completamente en el tercero.

Persio no es el único gracioso de incógnito en la obra de Calderón. Polidoro en *El mayor monstruo del mundo* asume la personalidad del príncipe Aristóbulo y se hace pasar por príncipe en buena parte de su actuación, fingimiento que limita sus potencialidades cómicas. Como papel de personaje noble debe asumir por imperativos del decoro el discurso y gestualidad correspondiente. Polidoro confirma la marginación o autonomía del gracioso: es significativo que los editores de la obra apenas hablen de su papel. Sus

actuaciones se organizan como fragmentos autónomos y apartes que no establecen diálogo con el resto de los personajes. Las principales escenas en este sentido son dos protagonizadas por el gracioso y unos soldados anónimos: la de la prisión en el acto II y la queja grotesca por no ser ahorcado que Polidoro dirige a los soldados en el acto III. Ambas pueden suprimirse sin perjuicio del edificio de la comedia (en términos del propio Lope estas escenas no obedecen a la unidad de acción).

Esto que acabo de ejemplificar con Calderón se observa exactamente igual en la obra de Lope y otros dramaturgos. Aduciré algunas comedias de Lope a modo de síntomas.

En *Los comendadores de Córdoba* los modernos editores se empeñan en ejercitar una “mirada no trágica”, atribuyendo abusivamente al protagonista una serie de defectos cómicos (pedigüeño, avaricioso, rastrero, tacaño...) que no existen en ninguna parte del texto lopiano. Los elementos cómicos corren a cargo de Galindo y Esperanza. En su primera aparición Galindo cuenta un suceso jocoso que no tiene que ver con la acción, y si dejamos aparte algunos chistes episódicos, las partes cómicas consisten en diálogos de Galindo y Esperanza yuxtapuestos al resto de las escenas trágicas, no integrados en la trama ni interactuantes con los otros personajes (ver casos de vv. 529 y ss.; 932 y ss.; 1684-97; 2498-2547).

En *El Hamete de Toledo* no hay gracioso propiamente dicho. El criado Beltrán desempeña ocasionalmente ese papel, pero como apunta González Cañal en su estudio preliminar “su papel se difumina bastante”. En la apertura de la pieza hace Beltrán algunos juegos de palabras a los que no reacciona su amo don Juan, como si no los oyera, en un efecto frecuente de aislamiento del gracioso que habla más que nada para el público; el diálogo jocoso más importante se lleva a cabo entre Beltrán y unos músicos, personajes igualmente marginales, y en el proceso de la comedia va tomando una actitud seria, llegando incluso a criticar la práctica del donaire: “¡que estudie un hombre un pesar/por reír y por burlar!” (vv. 573-74), “el hombre grave, señor,/siempre ha de estar muy de veras” (vv. 584-85)... y mostrándose compasivo y piadoso ante el trágico final de Hamete (“aunque este es moro la piedad recelo/que bastará a mover las piedras duras”, vv. 2999-3000). Todo lo demás de la obra es acción patética, morata y terrible, sin resquicios de risibilidad.

Algo semejante pudiera decirse de *El bastardo Mudarra*, pieza sin gracioso ni comicidad.

La “tragicomedia lastimosa” de *El duque de Viseo* carece también de gra-



cioso. Solo alguna escena de villanos se desliza, por la vertiente del costumbrismo rústico, a chanzas aisladas, pero este ingrediente es poco notable en el esquema global, dominado por la violencia de un rey cruel, la caída de validos y las furias de la venganza. Brito, que pudiera ofrecer ribetes de gracia, no es realmente un rústico, sino un consejero prudente que ha leído un libro del filósofo Diógenes, y que es capaz de muy serias tonalidades del discurso (vv. 2742 y ss.).

A propósito de *Peribáñez*, una vez producida la dignificación trágica de los protagonistas humildes, señala McGrady que el personaje cómico principal es Belardo, especie de contrafigura de Lope, en una escena que califica de coquetería autobiográfica “que no tiene nada que ver con la acción de la obra”.

Todo apunta, en suma, a la impertinencia de la comicidad en el esquema trágico, es decir, a la inexistencia de una mixtura tragicómica en el sentido que Ricardo de Turia defendía. Se confirma esta condición por la constante expulsión de que son objeto los graciosos. Volseo expulsa a Pasquín (*La cisma de Ingalaterra*):

Al momento  
sal de palacio, Pasquín;  
no entres en él. (vv. 2065-67)

Friso y Licas despachan a Chato en *La hija del aire*: “quita, bestia”, “loco,/aparta” (252-53); “vete de aquí” (277); y lo mismo hace Semíramis: “Llevalle de aquí y atadle” (295). Herodes aparta a Polidoro en *El mayor monstruo del mundo*: “A un lado te aparta,/que tengo que hablar conmigo” (115); don Juan y don Pedro expulsan a Juanete en *El pintor de su deshonra*: “-Quita, loco. -Aparta, necio” (875); y semejantes expulsiones sufren los graciosos de *A secreto agravio secreta venganza* y *Los cabellos de Absalón*...

Cuando se les permite permanecer en escena adoptan una forma de expresión característica, que es el aparte. La mayoría de las intervenciones de los graciosos se realizan según la convención citada. Y, como he señalado antes a propósito de Persio de *La gran Cenobia*, es frecuente que sus intervenciones sean ignoradas por los otros personajes, de manera que equivalen a apartes, aunque en escena no se presenten como tales. Un caso arquetípico es el de Manrique en *A secreto agravio*: a pesar de que Leonor le hace una pregunta (“¿Y de qué sois gentilhomme?”), no escucha la respuesta: el parlamento cómico de Manrique en el que define su papel (“De la boca de la risa...”, etc., 430) se queda en el aire, atendido solo (suponemos) por el espectador, porque

Leonor habla aparte con Sirena, dejando a Manrique con la palabra en la boca: en realidad lo que dice Manrique carece de importancia para la acción; solo añade el ingrediente cómico para el espectador, que es el único que escucha al gracioso. Alguno de ellos, como Chato, se quejará de esta indiferencia:

¡Señor!, ¡ah, señor, señor!  
 Fuese yendo paso a paso  
 sin hacer de mí más caso  
 que de un enfermo un doctor... (*La hija del aire*, I: 175)

El apartamiento de los graciosos alcanza a la disposición estructural de sus intervenciones, concebidas como escenas sueltas, a veces a modo de pequeños entremeses diseminados, según una técnica de yuxtaposición, no de imbricación estructural. La escena inicial de *La devoción de la cruz* es un pequeño entremés exento, de Gil y Menga con una borrica atascada en el lodo (391); en *A secreto agravio* (438-39) Manrique y Sirena protagonizan otros episodios cómicos, en los que solo participan ellos, segregados del resto de la acción, y lo mismo sucede con Vicente y Beatriz en *Las tres justicias en una* (689-90, 692-93, 704...), o en el pequeño entremés de Chato, Sirene y Floro de *La hija del aire* (I, vv. 371-510, 1160 y ss.)...

Graciosos superfluos, graciosos pegadizos, graciosos expulsados... ¿Queda alguna función que pueda desempeñar un gracioso dentro de la estructura trágica?

Queda una de las más importantes y que más elabora sobre todo Calderón, pero que no es ajena a Lope y otros dramaturgos: esto es, la conversión del gracioso en agente trágico, de lo que ya se han apuntado algunas pistas.

Paradójicamente su importancia en este caso estriba en el alejamiento de la dimensión cómica: con una inversión total de su papel, el gracioso será tanto más importante como personaje cuanto menos gracioso sea.

En un buen análisis del personaje de Coquín, García Gómez (1025-27) subraya sus diferencias con el Galindo de la pieza primera. Galindo es la “sombra de su amo de quien nunca se separa”, y entreteje con Elvira “una tramilla secundaria e independiente de amoríos burlescos” en tres escenas principales que ambos criados protagonizan solos en el tablado, escenas que interrumpen el curso de la acción “con la que no guardan comunidad de trama o de tema y nos recuerdan fuertemente a los pasos graciosos y potencialmente independientes de las comedias de Lope de Rueda”. Frente a él

Coquín muestra una función mucho más compleja, cuya clave estriba, según García Gómez, en su mayor contacto con el flujo de la acción. Fracasado como gracioso ante un rey que pertenece a la clase de agelastos, Coquín pudiera haber triunfado como mensajero, pero también fracasa en esa misión: en todas sus actuaciones, en suma, se revela incapaz. Hasta aquí los comentarios de García Gómez me parecen muy correctos. Su conclusión última, sin embargo, me parece incomprensible. Sostiene que Coquín, al entrar “de lleno en el ámbito trágico de la obra”, resta grandeza senequista al rey tirano y niega a Gutierre su altura de héroe trágico, sacando a luz “ciertas virtualidades cómicas” en el protagonista. Es decir, que no hay comicidad en Coquín pero sí la habría en don Gutierre, en quien ve un “perfil tragicómico”. Creo que nada de eso es defendible, pero el personaje de Coquín, en efecto, es complejo y nada de raro tiene que provoque cierta desorientación entre los abundantes críticos que se han ocupado de él.<sup>18</sup>

Ya Ochoa en 1838 se daba cuenta de la poca gracia de Coquín, lo que interpretaba como muestra de descuido del poeta:

Para que nada falte en comprobación de la ligereza con que escribió Calderón esta pieza, campea en ella el único gracioso sin gracia que presenta el teatro de Calderón. Es difícil ser más insulso e impertinente que el buen Coquín. (98)

Hay muchas valoraciones de Coquín, más o menos dicutibles, pero suelen coincidir en negar su dimensión cómica.

Vitse, en un agudo análisis, lo califica de “trivial entidad lacayífera” (1983b, 1066) y traza los rasgos principales que definen a este gracioso: su desligamiento de don Gutierre (autonomía que en última instancia lo condena a la marginalidad), sus errores trágicos, su falta de gracia.

Involucrado en la tragedia y expulsado de su oficio risible, Coquín mismo reconocerá su fracaso:

REY	No es ahora tiempo de risa.
COQUÍN	¿Cuándo lo fue?

Fracaso que simboliza el radical alejamiento de los protagonistas de cualquier territorio de comicidad. Y Calderón ha conseguido convertir al gracioso en

expresión de la condición trágica, al exhibir su radical inoperancia, su expulsión definitiva de un universo que lo condena al fracaso.

Coquín no es el único gracioso en hacerse hombre “de veras”. En una gama diversa de actuaciones los graciosos calderonianos asumen en las tragedias funciones sumamente serias. Jonadab en *Los cabellos de Absalón* incita a Amón a la violencia y le propone forzar a Tamar, contribuyendo a la catástrofe (835-36). Los cuentecillos de Juanete en *El pintor de su deshonra* apuntan a los desequilibrios y peligrosas situaciones que desembocarán en el luctuoso final. Así, el cuentecillo del pollo frío y el vino caliente (870) lo aplica a la boda de don Juan Roca con una mujer mucho más joven que él:

Lo mismo me ha sucedido  
en la boda, pues me han dado  
moza novia y desposado  
no mozo, con que habrá sido  
fuerza juntarlos al fiel,  
porque él cano, ella doncella,  
o él la refresque a ella  
o ella le caliente a él.

Más grave es la implicación del segundo cuentecillo del cura que llama cornudo a un hombre en una disputa y la mujer del insultado clama que el cura revela sus secretos de confesión: así sucede muchas veces, dice Juanete, que conoce la mujer secretos de su marido que él mismo ignora... Más adelante (884-85) la torpe insistencia del gracioso en que ha tropezado con un hombre dentro de la casa de don Juan Roca pone en marcha el mecanismo de las sospechas de honor.

El villano gracioso Gil en *La devoción de la cruz* funge de mensajero trágico de la muerte de Lisardo (399); el Manrique de *A secreto agravio* (426) advierte a su amo mediante un chiste sobre el matrimonio de los peligros de casarse con prisa y sin pensarlo bien...

Este tipo de vaticinios pseudohumorísticos o directamente despojados de toda comicidad caracteriza particularmente a la variedad de gracioso bufonesco.

El ejemplo de Pasquín en *La cisma de Ingalaterra* es bien claro. Desde su nombre parlante (‘satírico’) se instala en el territorio de la moralización y la crítica. Sus denuncias contra Ana Bolena y Volseo tienen más importancia

porque no es exactamente un hombre de burlas. Se hace el loco, pero, como recuerda la reina (148), ha sido “hombre docto” y de buen juicio. La respuesta del bufón se presenta en forma de cuentecillo simbólico del ciego que iba alumbrando para que no chocaran con él: así Pasquín es un ciego que alumbra a oscuras; un loco que ilumina verdades. Pasquín denuncia la locura de Volseo y de Ana Bolena mediante vaticinios que tienen poco de risa y mucho de trágico, pues el alto lugar en que Ana morirá anuncia el cadalso, no el trono.

A mi juicio, la importancia de estos bufones no radica en su vertiente ideológica de críticos del poder (que no es su función más relevante), sino en su anulación cómica. Están ahí para demostrar la fuerza de la tragedia que los contamina sin remedio. Una atmósfera de melancolía lo impregna todo y a todos. Semíramis (*La hija del aire* 114) quisiera reírse pero no puede (“que fuera hacer de la risa/desaire a mis sentimientos”); el rey don Pedro es inmune a los chistes de Coquín; Enrique VIII no puede estar alegre:

Triste está el rey. ¿De qué sirve  
cuanto puede, cuanto manda,  
si no puede estar alegre  
cuando quiere? (*La cisma de Ingalaterra* 163)

Pero lo más significativo es que los graciosos también andan tristemente desorientados por un laberinto que no les ofrece refugio alguno: “Grande es tu melancolía” dice un soldado a Polidoro (*El mayor monstruo* 109); Jacinta interroga a Coquín sobre la gran tristeza que muestra hace días:

¿Qué tienes estos días,  
Coquín, que andas tan triste? ¿No solías  
ser alegre? (*El médico de su honra* vv. 342-43)

El papel de Batín en *El castigo sin venganza* de Lope es semejante al de Pasquín de *La cisma de Ingalaterra*. Es otro subrayador de la tragedia, tipo de bufón sugeridor de verdades, escéptico respecto a la conversión del Duque, avisado y lúcido previsor de la destrucción total, que lo impulsa a abandonar la corte ferraresa para marcharse a Mantua con Aurora. Destaca en su discurso la presencia de cuentecillos que aplica en diversa integración a la trama: cuentecillos del caballo echado al león (vv. 256 y ss.), anécdotas del emperador Tibe-

rio y Mesala (vv. 2205 y ss.), del villano distraído que al cabo de dos años descubre que su mujer es ojinegra (vv. 2216 y ss.), del vizcaíno que dejó el macho enfrenado y se preocupaba de que no comiera (vv. 2223 y ss.), o la fábula de la gata convertida en mujer (vv. 2374 y ss.) que salta detrás de los ratones y que aplica, escépticamente, a la conversión del Duque. Estos cuentecillos de Batin solo superficialmente pueden considerarse jocosos: apuntan siempre a los movimientos profundos de la tragedia, y no faltan los consejos perfectamente serios en boca de este gracioso prudente:

Señor, los hombres cuerdos y discretos  
cuando se ven sujetos  
a males sin remedio  
poniendo la paciencia de por medio  
fingen contento, gusto y confianza  
por no mostrar envidia y dar venganza. (vv. 313-18)

Serían necesarias muchas más indagaciones para confirmar o negar lo que quiero sugerir, pero las apuntadas me parecen suficientes para establecer una conclusión provisional: el teatro español del Siglo de Oro se sitúa en un momento de redefinición, de creación de una fórmula: momento, en suma, en el que los moldes antiguos no sirven sin alteraciones obedientes a los gustos modernos, y los nuevos experimentan un proceso de formación con estadios variables y evoluciones que pueden desorientar a quien busque un modelo preciso y sin fisuras. En este sentido se explica la reacción de muchos preceptistas frente al término y concepto de tragicomedia, que no pueden concebir porque no hallan en los antiguos un género que les permita juzgar semejante monstruo hermafrodito. Pero los que defienden los nuevos modelos se dejan llevar también por argumentos que pueden producir confusiones y excesos poco meditados.

En el tema que nos ocupa puede establecerse, por mucho que se haya insistido en la coherencia y novedad de la mixtura tragicómica, que hay en realidad una separación bien definida entre obras cómicas y trágicas –llámense estas tragicomedias o tragedias: no muestran ninguna diferencia esencial–. Esta separación se pone de manifiesto en la marginalidad de los elementos cómicos insertados en los esquemas trágicos. La graciosidad, que responde a las expectativas de los públicos auriseculares, es en lo esencial impertinente en los modelos trágicos, y a esa impertinencia responde su carácter episódico, o bien su vaciamiento

de la función original para convertirse en elementos más bien trágicos, con mayor o menor fortuna estética según la habilidad de cada dramaturgo.

En suma, la fusión de tragedia y comedia constituye una mezcla, pero no mixtura.

## Notas

1. Alcázar 332: “Si tiene el fin feliz retiene el nombre de comedia, y si infeliz se llama comedia trágica o tragicomedia”.
2. Sin duda que Lope opta por la libertad creadora, y si hay que perder el respeto a Aristóteles se le pierde. Pero no siempre es necesario perderse. O dicho de otro modo: hay cosas que dice Aristóteles –o se le hacen decir– que son rasgos o requisitos esenciales de ciertos géneros artísticos: tanto da que lo dijera Aristóteles o no. La unidad de acción, la coherencia de la fábula, etc., no son reglas aristotélicas, sino datos esenciales de la configuración dramática. En este sentido habrá que examinar hasta qué punto la supuesta mezcla tragicómica supone una ruptura.
3. Es claro que descalificando sumariamente al preceptista no se anulan sus observaciones. Volveré sobre ello.
4. Menéndez Pidal 349: “la mezcla tragicómica, repugnada por la simplicidad del alma clásica, es grata a la mente más compleja del hombre moderno”.
5. Ruiz Ramón 1: 149. A mi juicio ninguna dificultad habría para expresar la concepción centáurica del mundo encomendando una vertiente a la tragedia y la otra a la comedia.
6. Morby 200: “Tragicomedia is a blending of tragic and comic ingredients, while Tragedia merely superimposes the latter on the former, of which all must remain intact”. Pese a los esfuerzos de Morby por demostrar en Lope una clara conciencia de estas modalidades y su terminología, no lo acaba de conseguir, aunque su trabajo es valioso.

7. Este modelo corresponde sobre todo a la época de Felipe IV, de manera que no es raro que sea ignorado por los preceptistas más tempranos; después es posible que el género no se considere digno de reflexión teórica. Pero ciertamente existe.
8. Advierto que no me intereso en esta ocasión por el problema de la tragedia como actitud vital, ni trato del sentimiento trágico de la vida desde un punto de vista filosófico, teológico, antropológico, etc., para plantear si existe o no tragedia en una cultura cristiana, ni entraré en qué tipo de cosmovisión reflejan estas formas. Abordo solamente cuestiones de preceptiva y práctica teatral en el marco de los géneros dramáticos.
9. Álvarez Sellers 175. A estos puntos responderá Fadrique que la verdadera distinción radica en que la tragedia provoca terror y conmiseración y la comedia pasatiempo y risa. Todas las demás diferencias son accidentales y secundarias.
10. Esto es, no se trata de que la tragedia se defina como A, la comedia como B y la tragicomedia como A+B. Más bien la tragedia es A+B+C y la comedia X+Y+Z, de modo que la tragicomedia podrá aparecer teóricamente bajo las formas A+B+Z, A+B+Y, B+Z+Y, A+C+X, etc.
11. Ver el prólogo de esta pieza lopiana (112) de edición citada en la bibliografía.
12. Vitse (1988, 316) aduce igualmente este texto de Rizo donde igualmente se hallarán agudas observaciones respecto a la importancia del riesgo trágico ya mencionado.
13. Belardo, padre de Violante y suegro de Patricio –marido adúltero y cornudo–, en vez de ayudar al yerno a matar a la hija incasta para salvaguardar el honor, mata al propio yerno, argumentando que ella es mujer y pudo errar, y que al matar al yerno adúltero muere en él la deshonra; Violante podrá casarse luego con Leandro, atribuyen el homicidio a unos enmascarados, y todo termina felizmente. Weber de Kurlat escribe: “El escándalo en el plano semántico lo constituye, sin embargo, el tratamiento del tema de la honra, que visto desde el corpus de la comedia resulta inusitado, absurdo, extraño a las leyes que lo rigen estrechamente dentro de la aceptada convencionalidad” (121); ver también Bruerton. McGrady anda a mi juicio más cerca de la buena interpretación cómica. Muchos consideran esta comedia como cosa trágica, lo cual no hace al caso, claro está. Ver Arellano 1988, para más comentarios.



14. Se puede ver, como indicativo, la lista de Morby: de las 42 obras de Lope que aparecen calificadas de tragedias o tragicomedias ninguna es comedia de capa y espada.
15. Arellano 2006a, 33-54. En este trabajo se hallarán las cifras, detalles y bibliografía que sustentan lo que digo en las líneas siguientes.
16. No solo el vulgo. El público cortesano, aunque en menor medida, parece mantener ciertas expectativas populares en lo que atañe a la presencia convencional del gracioso. Ver el caso de Bances Candamo que he estudiado en 2006b.
17. Uso la edición de Marco Pannarale, en prensa. Agradezco al autor que me haya facilitado su texto.
18. Para la historia de la recepción de Coquín en la bibliografía crítica remito a la edición crítica de *El médico de su honra*, de Ana Armendáriz. Aquí me limito a recoger de su exhaustivo recorrido algunas referencias.

### Obras citadas

- Alcázar, José. "Ortografía castellana". *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 328-40.
- Álvarez Sellers, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. 3 vols. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Arellano, Ignacio. "Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas". *Crítica* 50 (1990): 7-21.
- . "Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope". *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 8-31.
- . *El escenario cósmico: estudios sobre la Comedia de Calderón*. Madrid: Iberoamericana, 2006a.
- . "El gracioso en el teatro de Bances Candamo". *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*. Eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta. Toulouse:

- Presses Universitaires du Mirail, 2006b. 15-34.
- Armendáriz Aramendía, Ana. *Edición crítica de “El médico de su honra” de Calderón de la Barca y recepción crítica del drama. Apéndice: edición crítica de “El médico de su honra” atribuido a Lope*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Barreda, Francisco. “Inventiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras”. *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 216-26.
- Boyl, Carlos. “A un licenciado que deseaba hacer comedias”. *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 181-85.
- Bruerton, Courtney. “*Las ferias de Madrid*, de Lope de Vega”. *Bulletin Hispanique* 57 (1955): 56-69.
- Calderón, Pedro. *A secreto agravio secreta venganza. Obras completas: dramas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1987. 421-53.
- . *El mayor monstruo del mundo*. Ed. José María Ruano de la Haza, Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- . *El pintor de su deshonra. Obras completas: dramas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1987. 865-903.
- . *La cisma de Inglaterra*. Ed. Juan Manuel Escudero. Kassel: Reichenberger, 2001.
- . *La devoción de la cruz. Obras completas: dramas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1987. 387-419.
- . *La gran Cenobia*. Ed. Marco Pannarale. En prensa.
- . *La hija del aire*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Las tres justicias en una. Obras completas: dramas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1987. 675-709.
- . *Los cabellos de Absalón. Obras completas: dramas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1987. 827-64.
- Cascales, Francisco. “Al maestro Pedro González de Sepúlveda, catedrático de Retórica de la Universidad de Alcalá de Henares”. *Cartas filológicas*. Ed. Justo García Soriano. Vol. 2. Clásicos castellanos, 118. Madrid: Espasa-Calpe, 1969. 223-40.
- . “Tablas poéticas”. *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 193-202.
- Cueva, Juan de la. “Ejemplar poético”. *Preceptiva dramática española*. Eds. Fe-

- derico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 142-49.
- Friedman, Edward H. "Llanto sobra y valor falta. La estructura de la tragedia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega". *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*. Eds. Frederik A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2008. 81-96.
- García Gómez, Ángel María. "El médico de su honra: perfil y función de Coquín". *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Vol. 2. Madrid: CSIC, 1983. 1025-37.
- José Prades, Juana de, ed. Lope de Vega. *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: CSIC, 1971.
- López de Vega, Antonio. "Heráclito y Demócrito de nuestro siglo". *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 275-79.
- López Pinciano, Alonso. "Filosofía antigua poética". *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 77-105.
- Mártir Rizo, Juan Pablo. "Poética de Aristóteles traducida del latín". *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 226-43.
- McGrady, Donald. "The Comic Treatment of Conjugal Honor in Lope's *Las ferias de Madrid*". *Hispanic Review* 41 (1974): 33-42.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Lope de Vega: el *Arte nuevo* y la nueva biografía". *Revista de Filología Española* 22 (1935): 337-87.
- Morby, Edwin S. "Some Observations on Tragedia and Tragicomedia in Lope". *Hispanic Review* 11 (1943): 185-209.
- Navarro, Alberto. "Lo trágico en Calderón". *Hacia Calderón: sexto coloquio anglogermánico*. Ed. Hans Flasche. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983. 24-40.
- Newels, Margarete. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Trad. Amadeo Sole-Leris. London: Tamesis Books, 1974.
- Ochoa, Eugenio de. *Tesoro del teatro español*. 5 vols. París: Librería Europea de Baudry, 1838.
- Porqueras Mayo, Alberto. "Algunas observaciones introductorias a la teoría dramática de los siglos XVI y XVII". *Preceptiva dramática española*. Eds. Fe-

- derico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 16-38.
- Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*. 2 vols. Madrid. Cátedra: 1967.
- Sánchez Escribano, Federico. "Ensayo de síntesis sobre la comedia española del siglo XVII". *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 39-53.
- Tirso de Molina. "Cigarrales de Toledo". *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 207-14.
- Turia, Ricardo de. "Apologético de las comedias españolas". *Preceptiva dramática española*. Eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 176-81.
- Vega, Lope de. *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: CSIC, 1971.
- . *El bastardo Mudarra*. Ed. Delmiro Antas. Barcelona: PPU, 1992.
- . *El castigo sin venganza*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- . *El duque de Viseo*. Ed. Manuel Calderón. *Comedias de Lope de Vega: parte 6*. Coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón. Vol. 2. Lleida: Milenio, 2005. 1031-160.
- . *El Hamete de Toledo*. Ed. Rafael González Cañal. *Comedias de Lope de Vega: parte 9*. Coord. Marco Presotto. Vol. 1. Lleida: Milenio, 2007. 303-416.
- . *Los comendadores de Córdoba*. Eds. Manuel Abad y Rafael Bonilla. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, [2003].
- . *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Eds. Donald McGrady y Juan Oleza. Barcelona: Crítica, 1997.
- Vitse, Marc. "Notas sobre la tragedia áurea". *Críticón* 23 (1983a): 15-33.
- . "De Galindo a Coquín". *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Vol. 2. Madrid: CSIC, 1983b. 1065-73.

—. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. Toulouse: Université de Toulouse le Mirail, 1988.

Weber de Kurlat, Frida. “Lope-Lope y Lope-preLope: formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época”. *Segismundo* 12 (1976): 111-31.